"HERÓIS DO DESERTO": NOTAS SOBRE A INTELECTUALIDADE AMAZONENSE (1920-1960)

Vinicius Alves do Amaral[*]
viniciuscarqueija@gmail.com
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

RESUMO

É recorrente nos escritos dos artistas amazonenses a denúncia ao status quo cultural de seu Estado, ressaltando sempre o provincianismo destas paragens. No presente artigo, fruto de uma pesquisa ainda incipiente, tentamos analisar a ambiguidade desse discurso através de um pequeno estudo do campo artístico e cultural do Amazonas num de seus períodos mais emblemáticos: o intervalo entre o fim do boom da borracha na década de 1910 e a implantação da Zona Franca de Manaus nos anos 60. Importa-nos entender como as condições sociais e os movimentos artísticos se relacionavam nesse contexto, considerado pela historiografia tradicional como os "anos da crise", de modo a suscitar tais menções a essa suposta pequenez do campo artístico e intelectual amazonense.

PALAVRAS-CHAVE: Amazonas, Provincianismo, Campo artístico, Academia Amazonense de Letras, Clube da Madrugada.

ABSTRACT

It is applicant on the writing of the complaint to the artists Amazonian cultural status quo of their state, stressing always the provincialism of these stops. In this article, the result of a research still incipient, try to analyze the ambiguity of this discourse through a small study of the artistic and cultural Amazon in its most emblematic periods: the interval between the end of the rubber boom in the 1910s and deployment of the Manaus Free Trade Zone in the 60s. Is important for us understand how the social and artistic movements were related in this context, considered by traditional historiography as the "crisis years" in order to raise such references to this supposed smallness of the artistic and intellectual Amazon.

KEYWORDS: Amazon, Provincialism, Artistic Field, Amazon Academy of Letters, Dawn's Club.

[*] Mestrando em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Amazonas e bolsista do Centro de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES).

Huáscar de Figueiredo, jornalista e advogado, diria em artigo para a revista *A Selva* em 1937 que o Brasil é recortado por desertos, cujo melhor exemplo é a Amazônia. “Não apenas, o deserto geográfico, senão também o político, o social e, para que não completar a série? O intelectual” (MAGALHÃES et. ali, 2001, p. 16). Já o escritor Márcio Souza em seu livro *A Expressão Amazonense* (1977) situa o Amazonas ainda como uma província, como “(...) um mundo anestésico, a rebarba da história que, por uma linguagem diferente da metrópole, não repartiu a totalidade da herança comum” (SOUZA, 1977, p. 28). Ao contemplar as duas afirmações pode se inferir que de 1930 a 1970 nada mudou. Será?

Buscando responder tal pergunta analisaremos a formação do campo artístico e intelectual amazonense num período considerado pela historiografia regional como os “anos da crise”. Tratam-se do espaço entre as décadas de 1920 e 1960, entre a decadência da economia extrativista centrada na borracha e a ascensão do capitalismo industrial através da implantação da Zona Franca de Manaus. Por conta do andamento de nossa pesquisa e pela vastidão do tema oferecemos aqui um estudo de caráter introdutório, baseado na análise de farta produção memorialística e acadêmica.

O ARTISTA SÃO OS OUTROS: UMA PERSPECTIVA TEÓRICA

Sobre nossa filiação teórica, acredito que o termo “campo artístico e intelectual” já dá uma boa pista. A proposta de Pierre Bourdieu cativa por propor uma conciliação entre duas visões antagônicas no que tange ao mundo artístico: a primeira (adotada principalmente por boa parte dos artistas), que o concebe como uma realidade apartada da realidade social, e a segunda (e aqui se inscreve uma vertente do marxismo que tem Lukács como seu maior representante) que o enxerga como apenas mais uma engrenagem das “superestruturas”.

Adotar a perspectiva da “arte pela arte” significa, para Bourdieu, perpetrar uma ocultamento das tensões sociais que são inerentes a qualquer grupo social. E compreender a arte como subproduto da ideologia capitalista é negar uma série de peculiaridades presentes nesse setor. Por isso, seus conceitos de “campo artístico” e “habitus” cumprem uma função essencial de reforçar a pluralidade de valores e práticas que a vida artística possui. Bourdieu designa como campo um universo relativamente autônomo com relações específicas, mas que disfarçam as relações objetivas (as relações sociais). Estas relações específicas seriam reguladas por disposições construídas historicamente e interiorizadas (BOURDIEU, 2010, pp. 65-66). Em outras palavras, o habitus seria a reunião das leis do campo artístico. Esses são os

critérios com o qual a produção artística dialoga. Aos artistas caberiam mil estratégias e práticas para legitimar sua obra, ou seja, conquistar uma posição invejável nesse campo, que nem sempre significa ter sucesso financeiro[1].

Guiado pelo intento de produzir uma abordagem que abarcasse a complexidade da arte e da realidade social, Bourdieu produz uma reflexão original e de fundamental importância para a historiografia da arte, como salienta o historiador Roger Chartier:

> A obra, o artista, o filósofo só existem dentro de uma rede de relações visíveis ou invisíveis que definem a posição de cada um em relação à posição dos outros, ou seja, a uma posição social, em relação a uma posição estética. E me parece ser esta uma linha essencial do trabalho de Bourdieu: sempre pensar as relações que podem estar visíveis nas formas de coexistência, de sociabilidade, ou de relações entre indivíduos, ou ainda de relações mais abstratas, mais estruturais, que organizam o campo (...) da produção estética, filosófica, cultural num momento e lugar dados (CHARTIER, 2002, p. 140).

Compreendendo a arte como uma tessitura coletiva entre o universo estético e o mundo social, Bourdieu nos fornece uma importante orientação para pensar os artistas amazonenses: precisamos entender este campo como um espaço que, através de um processo sócio-histórico, se constrói em meio á lutas e tensões sociais. Estes embates definem e redefinem o que a arte amazonense deveria ser, como veremos a seguir.

ERA UMA VEZ UMA CIDADE “ESTAGNADA”...

Na historiografia amazonense, tradicionalmente se constituíram dois marcos: primeiro, o “período áureo da borracha” e, em segundo lugar, o período subsequente geralmente considerado como os “anos da crise”. Trataremos aqui rapidamente da construção e desconstrução desses momentos-chave da historiografia regional.
O Amazonas, alçado á condição de província em 1850, começa a se desenvolver nessa mesma década graças á normatização da navegação á vapor. Na lista de produtos exportados dessa região, a borracha ainda tinha uma presença tímida. O boom da borracha se inicia entre 1880 e 1900, em meio a expansão da indústria de pneumáticos. Manaus já tinha uma forte tradição como cidade portuária, mas com a riqueza do “ouro negro” ela se modifica radicalmente.

[1] Segundo Roger Chartier, Bourdieu identificou nos campos culturais duas características peculiares: primeiro, esse status de mundo econômico invertido, onde as ações são gratuitas e não visam o lucro; segundo, a sua poderosa capacidade de auto-reflexão e consciência de si (CHARTIER, 2002, p. 141).

> Manaus foi uma das poucas cidades brasileiras a ter vivenciado a belle époque, quando, ao finalizar o século 19, passou a usufruir dos benefícios que a sua próspera situação financeira permitia. Toda riqueza da região era proveniente de uma só fonte – a borracha – e o lucro proveniente da comercialização deste produto sustentou um amplo e frágil império, gerando uma nova condição econômica que repercutiu em todos os setores da sociedade amazonense. (...) Nesse sentido, Manaus sofreu uma mudança radical em sua visualidade, sua população foi ampliada com a introdução de elementos e costumes de procedências diversificadas, aliados a outros fatores (MESQUITA, 2006, p. 142).

Contudo, a Primeira Guerra Mundial atrapalharia a pauta de exportações amazônicas. Além disso, sementes de seringueira haviam vingado na Ásia. Em pouco tempo, a produção asiática superou á brasileira lançando o Amazonas e o Pará em meio á “grande crise”. Assim sendo, a partir da década de 1910, Manaus encontra-se completamente estagnada, até que em 1967 o Estado encontra uma nova atividade econômica capaz de tirá-la do maramos. Trata-se da industrialização, incentivada pelo governo através da instalação da Zona Franca de Manaus. Em poucas linhas, essa é a narrativa tradicional que encontramos sobre a primeira metade do século XX no Amazonas. Recentemente, muitos historiadores e demais pesquisadores das Ciências Sociais dedicaram uma atenção especial em revisitar esses momentos históricos demonstrando que nem tudo era “áureo” e muito menos “estagnado”.

No que tange aos pouco explorados “anos da desolação”, são essenciais os trabalhos de José Aldemir de Oliveira, *Manaus de 1920 a 1967: A Cidade Doce e Dura em Excesso*, e José Vicente de Aguiar, *Manaus: Praça, Café, Colégio e cinema nos anos 50 e 60*. Ambos relativizam a imagem cristalizada de um intervalo de tempo pautado pela imobilidade ao demonstrarem que havia uma movimentação cultural e social própria em Manaus.

José Aldemir Oliveira ocupa-se da relação entre os homens e o meio urbano, enxergando a construção do espaço como um esforço cultural eivado de tensões sociais. Os festivais folclóricos realizados no mês de junho, por exemplo, mobilizavam toda a cidade. Cada quadrilha de cada bairro competia pelo título de campeã. No entanto, a partir de 1970, o evento vai sendo empurrado para locais mais distantes pelo poder público até que boa parte de sua popularidade decai. Eis, portanto, um bom exemplo dessa tensão social na construção da espacialidade: o poder público, comprometido com o aparelhamento da cidade para a implantação do capitalismo industrial, desmobilizando práticas populares.

José Vicente Aguiar lembra que também não se poderia falar de estagnação no meio cultural destacando a importância de um quadrante urbano em específico. A região compreendida pela Praça Heliodoro Balbi (mais conhecida como Praça da Polícia), o Colégio

Estadual D. Pedro II, o Café do Pina e o Cinema Guarani, para o autor, é encarada como um verdadeiro complexo de oxigenação cultural. O ensino humanista, a boemia, a sensibilidade cinematográfica e a sociabilidade ofertada pela praça alimentariam inclusive movimentos artísticos (AGUIAR, 2002, p. 155).

A conclusão para o qual ambos parecem confluir é de que o manto da "estagnação" encobre uma cidade com um ritmo dos mais ricos. Fica claro, então, que as narrativas tradicionais, tanto da Belle Époque manauara quanto da "grande crise", foram construídas por uma elite urbana fortemente apoiada no extrativismo que, desconsiderando a condição dos demais grupos sociais, classificou esse momento com base na sua condição em especial, qual seja, a crise econômica. Nunca é demais lembrar, portanto, que "(...) da mesma maneira que a cidade não é produzida de modo equânime, a crise não pode ter o mesmo significado para o conjunto de seus moradores" (OLIVEIRA, 2003, p. 137).

CAMINHOS VENTUROSOS: IMPRENSA, EDUCAÇÃO E POLÍTICA

Ao investigar as raízes do periodismo amazonense, a historiadora Maria Luíza Ugarte Pinheiro encontra no processo de aparelhamento da província do Amazonas a origem da expansão da cultura letrada e, por conseguinte, impressa (PINHEIRO, 2001, p. 43). Expansão essa tímida, mas que com o "boom da borracha" toma novos contornos. Pinheiro, no entanto, foca sua análise para as pequenas folhas e revistas que após a crise da borracha em 1910 se difundem. Além de permitirem a participação de setores mais populares, os periódicos também eram importantes veículos de cultura (CRUZ, 2000, p. 81).

Afinal, em um país onde os livros constituíam mais um artigo de luxo trazido pelas casas importadoras não poderia ser diferente; as primeiras editoras de sucesso no Brasil datam de 1930 e 1940. Em Manaus, os livros ainda eram financiados pelo Estado ou pelo próprio autor, sendo impressos em pequenas tipografias. Talvez o empreendimento de José Sérgio Cardoso, já nos anos 50, seja o mais próximo de uma tentativa de se efetivar um mercado editorial no Amazonas (VASCONCELOS, 2011, p. 268).

Outra importante dimensão é o ensino. A formação de muitos membros da elite urbana amazonense foi realizada ou no Rio de Janeiro ou no exterior durante boa parte do período "áureo" da borracha. O contraste entre o ambiente cosmopolita em que estudaram e o cenário limitado em que atuariam é um ponto a se considerar na construção do discurso do provincianismo amazonense. Ainda que o Amazonas seja precoce no que tange á história da

universidade no Brasil, a Universidade Livre de Manaós (fundada em 1909) esfacelou-se após a "grande crise" sobrevivendo apenas alguns cursos como a Faculdade de Direito, Odontologia e Farmácia. Dado ainda a predominância do bacharelismo, não raro encontrarmos em vários círculos culturais muitos artistas e intelectuais diplomados em Direito[2].

O ensino secundário representava uma porta de entrada e, posteriormente, uma promessa de estabilização aos "homens de letras" do Amazonas. A expansão de instituições de ensino, iniciada em meados do século XIX, legou o Ginásio Amazonense D. Pedro II e o Colégio Dom Bosco, duas entidades para as quais afluíram os filhos dessa aristocracia falida. Ali, por iniciativas dos professores ou alunos, fundaram-se grêmios literários e jornais estudantis[3].

O fato de muitos desses artistas se sustentarem não mais exclusivamente de seus cargos políticos, como faziam os intelectuais do Império, mas de sua produção simbólica – seja em artigos nos jornais, em peças de publicidade para as empresas e o governo ou ministrando aulas nas instituições de ensino – marca uma ruptura. Estamos falando aqui da profissionalização do intelectual, iniciada para Sérgio Miceli durante a República Velha por conta de um grupo de artistas que ele chama de *anatolianos* devido á admiração que cultivavam pela arte francesa (MICELI, 2001, p. 54).

Ora, os *anatolianos* tinham consciência da marginalidade em que se encontram diante da "República Mundial das Letras" e, mais que isso, no interior da própria sociedade brasileira: afinal, em sua maioria são oriundos de famílias tradicionais em decadência. Com as portas da política fechadas para esses segmentos sociais, restavam procurar alternativas na imprensa, na literatura ou na educação. Contudo, talvez melhor seja dizer que as portas da política permaneciam entreabertas, uma vez que a expansão da cultura letrada corre em paralelo com a constituição de uma burocracia estatal.

Na Manaus de 1910 podemos encontrar dois exemplos interessantes: enquanto o jornalista e escritor negro Alcides Bahia posicionava-se como porta-voz de facções políticas como a família Néry, atuando inclusive como assessor durante seu governo, o médico e também escritor Adriano Jorge havia sido eleito deputado federal apoiando a campanha civilista de Ruy Barbosa. Na mesma década, em meio á crise política que culminou com o

[2] Com base num levantamento preliminar, podemos citar: daqueles ligados á Academia Amazonense de Letras e ao Instituto Geográfico Histórico do Amazonas temos Péricles Moraes, Waldemar Pedrosa, Aderson Menezes, Aderson Dutra, Geraldo Pinheiro, Leônico Salignac Souza, André Araújo, Mirthríades Corrêa, Arthur Cézar Ferreira Reis e Oyama Ituassu; já entre aqueles pertencentes ao Clube da Madrugada entre 1950 e 1960 temos Francisco Vasconcelos, Aluísio Sampaio, Carlos Gomes, Benjamin Sanches e Theodoro Bottinely.
[3] Sobre a intelectualidade estudantil ver LIMA (2012).

bombardeio da capital amazonense pela União, Adriano Jorge pegaria em armas para lutar contra Silvério Nery enquanto Bahia defendia seus compadres nas páginas da Folha do Amazonas (BRAGA, 2011, p. 42; BRITO, 2011, pp. 26-27).

Entre as décadas de 1910 e 1920, o Amazonas é permeado por uma série de incidentes políticos, frutos de lutas no interior das oligarquias locais. O cume do descrédito popular para com a política tradicional viria em 1924, com o sucesso (efêmero) da rebelião tenentista. Não é de se admirar que em 1930 ascenda ao poder estadual o escritor e poeta Álvaro Maia, que em seu poema Canção de Fé e Esperança conclama que o povo e a elite amazonense se unam para modernizar um Amazonas negligenciado pelos arranjos da "República do Café com Leite". Sob os auspícios de Getúlio Vargas, Maia seria nomeado interventor federal novamente entre 1935 a 1945 (BITTENCOURT, 1973, pp. 62-64). Há também o caso do historiador Arthur Cézar Ferreira Reis, indicado para governar o Amazonas em 1964 pelo próprio Marechal Castelo Branco, mas voltaremos a ele mais tarde.

IMORTAIS BARÉS[4] E CAVALEIROS DE TODAS AS MADRUGADAS

O médico Djalma Batista numa série de ensaios (*Cultura Amazônica: Um ensaio de interpretação*) publicados na década de 1950 fala de duas gerações que estavam tentando salvar culturalmente o Amazonas, apesar dos trancos e barrancos (BATISTA, 2006, p. 77). Ao que se conclui, ele está falando dos artistas reunidos ao redor da Academia Amazonense de Letras (AAL) e do Clube da Madrugada (CM), respectivamente. Acreditamos que a precariedade da consolidação desses grupos enquanto centros, mesmo da AAL, não permita que se fale em movimentos monolíticos e irreconciliáveis. Contudo, é inegável que durante um momento ambos estiveram em confronto.

Acalentou-se por muito tempo a ideia de fundar uma academia de letras em solo manauara até que em 1918 a iniciativa é efetivada. É possível falar de um ecletismo no interior da agremiação, onde a literatura romântica e a poesia simbolista encontravam boa acolhida. Apesar de cultivarem o preceito da arte pela arte, os imortais também se ocupavam de debater os grandes problemas amazônicos – a formação de um campo de saber interdisciplinar com o sugestivo nome de *Amazonologia* pelos intelectuais reunidos não só na AAL, mas no Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas merece um estudo á parte.

[4] Este é o nome de uma das muitas etnias que viviam onde hoje se localiza a cidade de Manaus que com o decorrer do tempo transformou-se em sinônimo de "manauara".

Em 1954 na Praça da Polícia nasce o Clube da Madrugada, fruto de inquietações de jovens boêmios inspirados pelo modernismo. Importante dizer que muitos deles anos antes simpatizavam com o “beletrismo”: Os grêmios literários estudantis, de onde saíram, homenageavam Álvares de Azevedo, Castro Alves, Gonçalves Dias e Olavo Bilac (SILVA, 2011, p 13).

Não se pode creditar ao distanciamento geográfico toda a culpa pelos ecos tardios da Semana de Arte Moderna de 1922. É preciso considerar a articulação entre esse grupo artístico hegemônico e a rede de ensino em que atuavam:

> Logo não se pode compreender inteiramente o funcionamento e as funções sociais do campo de produção erudita sem analisar as relações que mantém, de um lado, com as instâncias, os museus, por exemplo, que tem a seu cargo a conservação e, de outro lado, com as instâncias qualificadoras, como por exemplo o sistema de ensino, para assegurar a reprodução do sistema de esquemas de ação, de expressão, de concepção, de imaginação, de percepção e apreciação objetivamente disponíveis (...) (BOURDIEU, 2009, p. 117).

O contato com a nova literatura brasileira se deu em uma série de viagens que alguns destes jovens realizaram entre 1951 e 1952 á Porto Alegre e ao Rio de Janeiro. Em novembro de 1955, na *Revista Madrugada* (que possuiu apenas uma edição), estes jovens publicam seu Manifesto:

> O Manifesto Madrugada, partindo do status quo, mediante constatação de que as atividades culturais, no Amazonas, sofriam um atraso de meio século, radicaliza em vários pontos o comportamento intelectual de seus afoitos signatários, que o redigiram numa hora de entusiasmo (...). Urgia, pois, fazer um manifesto (TUFIC, 1984, pp. 27-28).

Ao CM caberia, portanto, a tarefa de colocar o Amazonas no rumo da evolução artística nacional, introduzindo os ideais modernistas principalmente na literatura e nas artes plásticas. O que significava produzir uma arte condizente com a realidade local, ou seja, “re-descobrir a Amazônia através de sua própria linguagem” (TUFIC, 1984, p. 46). Evidente que a AAL figuraria, para os clubistas, como o reduto maior do provincianismo dada a sua histórica hostilidade para com o modernismo – basta lembrar que um de seus mais destacados membros, o filólogo João Leda, reuniu uma multidão para vaiar e desmoralizar Mário de Andrade quando de sua visita á cidade em 1927 (SILVA, 2011, p. 11).

A própria atitude mais despojada que os clubistas mantinham (as reuniões na praça, as exposições de artes plásticas ao ar livre) também representava um confronto para com a dinâmica mais restrita da produção dos acadêmicos. É preciso lembrar ainda que a figura do nacional-popular passa a ser recorrente no pensamento nacional, espraiando-se para o terreno da economia (nacional-desenvolvimentismo) e da política (populismo) (PÉCAUT, 1990, p. 105). No Amazonas o trabalhismo, através de Plínio Coelho e Gilberto Mestrinho, passa a ganhar terreno nas eleições de 1954. Ainda que seja tentador estabelecer uma conexão entre o CM e o trabalhismo, é difícil reconhecer o movimento como uma voz uníssona no que tange á política: podemos encontrar entre suas fileiras desde monarquistas como Luiz Bacellar até comunistas como Theodoro Bottinely[5]. Entretanto, muitos de seus fundadores creditavam ao movimento um fundo social bastante nítido quando afirmam que se tratava de *"*uma literatura de classe média, mas onde já se nota a presença do homem na porta das fábricas, nos sindicatos e no cais, lutando pelos seus direitos*"* (TUFIC, 1984, p. 47). Assim, a luta estética assume contornos de luta de classes.

No entanto, acredito que seja necessário perguntar se realmente havia uma classe média envolvida no Clube da Madrugada. Ou seria esse um traço colhido do discurso modernista que tanto encantavam os clubistas? É preciso lembrar que apesar de declararem filiados ao movimento nascido em 1922, sua produção está em maior sintonia com a *Geração de 1945*, conhecida por rejeitar alguns preceitos de seus predecessores (PINTO, 2012, p. 150). Ou seja, de que modernismo estamos falando? Inúmeras são as perguntas e acredito que ainda estou longe de respondê-las adequadamente. O que importa por hora é reconhecer que o CM mobilizou recursos os mais variados para alcançar sua legitimidade enquanto grupo artístico.

Desde os mais tradicionais, como a imprensa, até os mais recentes naquele momento, como o rádio e o cinema. Central nesse processo é a figura do escritor Aluísio Sampaio, eleito líder do movimento entre 1961 a 1964. Sampaio, por meio de seus contatos, consegue um espaço para o CM nas páginas de um jornal de grande circulação, *O Jornal*: o *Suplemento Madrugada* durou por 10 anos. Além disso, havia o programa *Dimensões* na Rádio Rio-Mar, mantido com a ajuda do radialista e clubista Eramos Linhares. Quanto ao cinema, o CM estabeleceu contato com os cineclubes que proliferaram pela cidade no começo da década de 1960. Alguns de seus eventos, como a II Feira de Artes Plásticas, foram filmados por estes jovens amantes do cinema.

[5] Conexões entre o Clube da Madrugada e o trabalhismo podem ser encontradas tanto no ensaio de Márcio Souza quanto na dissertação de Arcângelo da Silva Ferreira.

Outro ponto essencial era o intercâmbio mantido com grupos artísticos de outros centros culturais, como Brasília e Fortaleza. Colaborações eram sempre remetidas ao *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, considerado então como um dos maiores órgãos de divulgação cultural do Brasil.

Assim, não é surpresa que em 1966 mesmo o padre Raimundo Nonato Pinheiro, ardoroso defensor da Academia Amazonense de Letras, reconheça o mérito do Clube da Madrugada: "Como quer que seja, entendo que a linha do Clube da Madrugada não deve ser a de oposição á Academia Amazonense de Letras. Ambas as entidades devem visar ao incremento literário e artístico, tendo em mira o progresso cultural do Amazonas*" (PINHEIRO, 1966)*. Além disso, em 1969, os poetas Elson Farias e Jorge Tufic unem-se ao clã de imortais barés.

Ainda assim pairava sobre os clubistas uma longa lista de epítetos – em sua maioria, depreciativos – como "rebeldes sem causa" ou "boêmios pretensiosos". Após 1964 seriam acrescentados mais alguns: comunistas e subversivos. Conforme Tufic:

> Tiveram, pois, que bater no Amazonas á cata de 'subversivos', onde vieram encontrar, numa lista previamente confeccionada, o nome de um Clube que cheirava a célula comunista. Tanto bastou para que a chancela madrugada entrasse como tema obrigatório dos ipes-emes[6], mediante a prisão de clubistas indiciados (TUFIC, 1984, p. 58).

Exemplo maior dessa perseguição pode ser o caso do padre e também poeta do CM, Luiz Ruas. Preso nos momentos iniciais do novo regime no 27º Batalhão de Caçadores, lá traduziu o livro de Rimbaud, *Uma Temporada no Inferno* (FARIAS, 2006, p. 67). Contudo, após Arthur Reis ser indicado governador o relacionamento tanto da AAL quanto do CM com o governo melhoram. O historiador pretendia sincronizar os planos de modernização do Estado (compreendendo aqui, entre outras medidas, a implantação da Zona Franca de Manaus) com o desenvolvimento cultural, por isso investiu em concursos (prêmio *Estelita Tapajós*), publicações (série *Edições Governo do Estado*) e até mesmo vídeos promocionais – Trata-se de *Amazonas, Amazonas* (1966), dirigido por um Glauber Rocha muito contrariado.

Seu sucessor, o empresário Danilo de Mattos Areosa, seguiria a política cultural esboçada pelo historiador, que havia migrado para a presidência do recém-criado Conselho Federal de Cultura. Em 1967, o *Seminário de Revisão Crítica da Cultura no Amazonas* é organizado pela Secretaria de Cultura e conta com a participação de membros tanto do Clube como da

[6]Inquéritos Policiais Militares, instituídos por decreto-lei no dia 27 de abril de 1964.

Academia. Das discussões no Seminário nasce a proposta da Fundação Cultural do Amazonas, destinada a incentivar os eventos artísticos e folclóricos. Areosa oficializaria a Fundação alguns meses depois (FARIAS, 2006, pp. 109-111).

Parece contraditório que o Estado tenha assistido o campo artístico amazonense justamente num momento de grande repressão e censura, realizando o que tanto os imortais quanto os clubistas clamam há anos: uma política cultural. Entretanto, a política cultural prometida pelos governos de Reis e Areosa não vingou, sendo a Fundação Cultural extinguida anos depois (TUFIC, 1984, p. 62).

Longe de representar uma concessão de homens sensíveis ás causas artísticas, as ações de Reis e Areosa eram realizadas de acordo com uma linha de pensamento esposada por parte das classes responsáveis pelo golpe de que a cultura precisava ser normatizada. Os elementos influenciados pelo comunismo ou pelo trabalhismo seriam evitados, embora a cooptação também faça parte desse plano – afinal, o novo regime necessitava de legitimidade simbólica imediata. Além disso, havia um mercado cultural em expansão no país em 1964 e a modernização encetada pelo regime que veio a seguir não inibiu este movimento, mas trabalhou para controlá-lo. Enquanto a "arte subversiva" era expurgada por meio da censura, as demais eram regulamentadas.

> A partir de 1964 são baixadas inúmeras leis, decretos-leis, portarias, que disciplinam e organizam os produtores, a produção e a distribuição dos bens culturais – regulamentação da profissão de artista e de técnico, obrigatoriedade de longas e curtas-metragens brasileiros, portarias regularizando o incentivo financeiro às atividades culturais etc. O Estado promove ainda reuniões de empresários, da área pública e privada, como o Encontro dos Secretários de Cultura ou o Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. Dessa rede de atividades, é interessante notar que as críticas ao controle estatal tenderam a se dirigir quase que exclusivamente ao aspecto da censura (ORTIZ, 2012, p. 89).

Acredito que aqui exista uma confluência entre um governo decidido a controlar este meio e artistas ansiosos para conferir maior legitimidade á seu ofício. Nem todos agiam em conformidade ideológica com o regime. Um grupo em especial construiu sua identidade em contraponto á essas medidas culturais "oficiais": são os jovens que ao final da década de 1960, influenciados em parte pela contracultura, formam grupos de teatro experimental e ajudam a definir o que conheceríamos como Poesia Marginal.

A CONSCIÊNCIA DA PEQUENEZ OU É DURO SER ARTISTA NOS TRÓPICOS

As desvantagens de ser artista em Manaus entre 1920 e 1960 não cansam de ser citadas pelos mais variados nomes. Djalma Batista, por exemplo, no já mencionado ensaio elenca um rol assustador de condições desfavoráveis: o isolamento geográfico, a precariedade dos serviços urbanos (a má iluminação, falta de água, racionamento de alimentos), escolas e colégios em frangalhos, a defasagem nas informações sobre o mundo e as grandes ondas de migração para os grandes centros. Em suma, a falta de estímulo e a necessidade imperiosa de ganhar a vida são os dois grandes fatores responsáveis pela manutenção do provincianismo (BATISTA, 2006, p. 83).

Aqueles que mesmo cientes de todos esses obstáculos ainda se aventuram a produzir arte no Amazonas são para o bom doutor verdadeiros heróis. Diante da fragilidade do seu meio, estes homens lançam mão de inúmeras estratégias para viabilizar seus projetos. A mais comum em todo esse período foi a aproximação com grupos sociais relativamente poderosos como o empresariado, a Igreja Católica e principalmente o Estado. Vejamos o caso do Teatro Escola Amazonense de Amadores fundado por Gebes de Mello Medeiros em 1944, sob os auspícios do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo:

> Ressurge, em 1959, sob o patrocínio e com todas as benesses do novo governador, Gilberto Mestrinho. Em 1964, quando o grupo recebe voz de prisão em Macapá, pela encenação de *A Prostituta Respeitosa*, são figuras bem conhecidas do governo militar que socorrem os artistas: Jarbas Passarinho, no Pará e Arthur César Ferreira Reis, no Amazonas, que haviam apoiado oficial e financeiramente a viagem do grupo (AZANCOTH, COSTA, 2002, p. 17).

O poeta Elson Farias fala da falta de apoio oficial que os clubistas sentiam. Cita o caso do livro *Frauta de Barro* do poeta Luiz Bacellar, premiado no Rio de Janeiro em 1959, mas que só foi publicado em 1963, após passar pelas editoras São José e Sérgio Cardoso e por dois órgãos estaduais de governadores diferentes (FARIAS, 2006, pp. 107-108). Djalma Batista atribui á Academia Amazonense de Letras (a qual presidiu entre 1967 e 1968) um papel essencial na promoção de concursos literários, ciente de que estariam bem amparados nessa empreitada:

> No Silogeu alegar-se-á falta de recursos. Mas diremos: nada tinha a Academia, e o interventor Nelson de Mello, em 1934, deu-lhe um prédio e instalações, que o governador Leopoldo Neves restaurou, em 1950. Não há presentemente saldo em caixa, mas qualquer Governo do Estado alcançará a extensão da proposta (BATISTA, 2006, p. 93).

De uma geração posterior ao CM, Márcio Souza tece em seu livro um longo manifesto contra o provincianismo motivado pela perda trágica do amigo, o pintor Hanneman Bacellar. O garoto negro e pobre que tinha sido relevado como um talento promissor em uma das Feiras de Artes Plásticas do Clube da Madrugada suicidou-se em Belém em 1971, após agredir seus parentes. A obra de Bacellar, radical em sua essência, foi desqualificada pela opinião pública, fundamentada em uma mentalidade que, no dizer de Souza, enxerga a arte nunca como trabalho, mas como ornamento (SOUZA, 1977, p. 27). Bacellar ao recusar ser enfeite afastou-se das franjas da cooptação e com isso pagou o preço da marginalização, preço a que nenhum artista estaria imune: "E lembramos de Hanneman atravessando para sempre a calçada do Palácio Rio Branco, em Manaus, segurando sua tela 'Cafuné'. Esta cena sempre poderá se repetir, assim como o seu último ato, com qualquer artista perseguido" (SOUZA, 1977, p. 21).

Temos aqui, portanto, exemplos de segmentos mais e menos próximos dos jogos do poder. A ambígua relação com o Estado não é privilégio apenas destes homens que se dizem encarcerados em um horizonte pouco atraente, mas de artistas e movimentos no país inteiro. Ela se deve em parte ás suas conexões com a elite dirigente, mas também com suas pretensões ideológicas, como o pesquisador Daniel Pécaut afirma ao analisar a principal semelhança entre a geração de 1930 e a de 1960:

> Tanto uns como outros se consideravam responsáveis pela organização racional da esfera social. Esse encontro não decorre do fato de que os que agem diretamente sobre a sociedade estejam convencidos de que somente o Estado pode promover as mudanças necessárias. Decorrem do fato de se situarem muito naturalmente, ainda que com posições diferentes, num plano acima do social, e de se considerarem co-autores da produção das representações do plano político (PÉCAUT, 1990, p. 184).

No plano amazônico, essa construção de realidades racionais (e ideais) parte sempre da constatação de uma realidade indesejada, qual seja, o provincianismo e a crise econômica. Chega ao ponto de Djalma Batista sugerir um projeto de desenvolvimento regional através da dialética entre campo intelectual e econômico. A lógica de seu discurso é bem compreensível: o Amazonas se encontra rebaixado econômica e intelectualmente, para tanto é preciso quebrar a mentalidade de sua elite por meio do conhecimento e da arte para que se formem quadros comprometidos com a política de valorização da Amazônia (BATISTA, 2006, p. 90).

Há mudanças substanciais no campo artístico e intelectual amazonense entre 1930 e 1960, com a formação de novos movimentos e novas articulações com grupos sociais distintos, mas essa persistência na enunciação do provincianismo pode apontar inúmeras

possibilidades de interpretação. Talvez por conta da força desta barreira material e mental, as mudanças pareçam se realizar com um ritmo próprio, mais lento, o que pode dar a impressão de que nada mudou.

Contudo, também podemos estar falando de uma estratégia discursiva das mais bem elaboradas: afinal, cada artista e cada grupo precisam dimensionar a sua importância histórica e nada melhor que eleger uma tradição consolidada ou uma dificuldade de grandeza maior como inimigo. Em seu Manifesto, o CM se propõe a reatualizar o Amazonas artisticamente. Márcio Souza em seus ensaios não desconsidera a validade da iniciativa do Clube, mas este optou pelo legalismo e com isso "(...) secou seus impulsos básicos e fez o movimento girar nos eixos saindo da posição contestadora e crítica par ao nível inócuo da boemia a gravitar na ordem do poder" (SOUZA, 1977, p. 152). A obra, tanto escrita como teatral, de Márcio Souza representaria esse sopro de vida. Assim sendo, cada qual reivindica a si um lugar ao sol na eterna luta contra o provincianismo.

Há também que se considerar a fertilidade desse tema na produção artística desses movimentos. Afinal, não podemos esquecer que o esforço de transpor os "limites esterilizantes da província" pode ser a matéria prima inicial desses autores e não apenas retórica ou subsídio para projetos ideológicos. Estamos falando aqui de algo mais profundo, de uma condição existencial específica motivando a produção artística como sugere Selda Vale Costa:

> Talvez se trate mais de visualizar a província como espaço cultural e evidenciar que o insulamento, o sentir-se só, abandonados pelo governo federal, pelo Brasil, essa temática-lamento constante, talvez seja mais uma armadilha, uma espécie de subterfúgio, uma metáfora para não se mirarem nem medirem seu próprio peso como intelectuais. Entretanto, esse ilhamento, real ou idealizado, cria as condições para uma migração para dentro de si mesmos, certo ensimesmamento, que cria e recria, elabora e inventa uma ideologia da amazonidade (COSTA, 2007, P. 306).

Fica assim perceptível o quanto esse discurso é ambivalente e quão complexo a esfera artística e intelectual amazonense pode ser. Forjado em meio a interesses diversos, oscilando entre a retórica e a denúncia, podendo ser entendido tanto em perspectivas ideológicas como psicológicas, o discurso sempre reiterado do provincianismo é denunciador de um campo artístico rico e pouco estudado até agora.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, José Vicente de Souza. *Manaus:* Praça, Café, Colégio e cinema nos anos 50 e 60. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2002.

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale. *Cenário de Memórias:* Movimento teatral em Manaus (1944-1968). Manaus: Editora Valer, 2002.

BATISTA, Djalma. *Amazônia:* Cultura e Sociedade**.** 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2006.

BITTENCOURT, Agnello. *Dicionário de Biografias Amazonenses:* Vultos do Passado. Rio de Janeiro: Conquista, 1973.

BRAGA, Robério. Notícia Biográfica de Alcides Bahia. In: *Revista da Academia Amazonense de Letras.* Ano 93, n. 31. Academia Amazonense de Letras: Manaus, dez. 2011.

BRITO, Rosa Mendonça de. Adriano Jorge: Semeador de Luz. In: *Revista da Academia Amazonense de Letras,* Manaus, Ano 93, n. 31, dez. 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 6ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2009.

________. *O Poder Simbólico*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a História. *Topoi.* Rio de Janeiro, mar. 2002.

COSTA, Selda Vale. Por rios amazônicos: Conversas epistolares com Nunes Pereira. In: BASTOS, Élide Rugai e PINTO, Renan Freitas (orgs.). *Vozes da Amazônia:* Investigação sobre o pensamento social brasileiro. Manaus: EDUA, 2007.

CRUZ, Heloísa Faria. *São Paulo de Papel e Tinta:* Periodismo e vida urbana (1890-1915). : São Paulo: Arquivo Público do Estado de S. Paulo/ EDUC/ FAPESP/ Imprensa Oficial, 2000.

FARIAS, Elson. *Memórias Literárias*. Manaus: Editora Valer/ Uninorte, 2006.

FERREIRA, Arcângelo da Silva. Na Vaga Claridade do Luar: Movimento Clube da Madrugada (1954-1964). *Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura)*. Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas: Manaus, 2006.

LIMA, Elissandra Lopes Chaves. Dimensões da República das Letras no Amazonas: A intelectualidade gymnasiana em Manaus (1900-1930). *Dissertação (Mestrado em História Social)*. Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal do Amazonas: Manaus, 2012.

MAGALHÃES, Aderson et. ali. *Artigos de Jornal* (fac-símile). Coleção Documentos da Amazônia, n. 54. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas/ Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto, 2001.

MESQUITA, Otoni. *Manaus:* Arquitetura e História. Manaus: Prefeitura de Manaus/ Editora Valer/ Uninorte, 2006.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEIRA, José Aldemir. *Manaus*: 1920-1967 – A Cidade Doce e Dura em Excesso. Manaus: Editora Valer/ Editora da Universidade do Amazonas/ Governo do Estado do Amazonas, 2003.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional.* 5ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PÉCAUT, Daniel. *Intelectuais e a Política no Brasil*: Entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

PINTO, Zemaria. A Motivação Política na Fundação do Clube da Madrugada. *Revista da Academia Amazonense de Letras,* Manaus, Ano 94, n.32, dez. 2012.

PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. Folhas do Norte: Letramento e periodismo no Amazonas (1880-1920). *Tese (Doutorado em História)*. Estudos Pós-Graduados em História, Pontífice Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2001.

PINHEIRO, Raimundo Nonato. Clube da Madrugada. *Jornal do Commércio*, Manaus, 03 Abril de 1966. (Hemeroteca da Biblioteca Pública do Estado do Amazonas).

SOUZA, Márcio. *A Expressão Amazonense*. São Paulo: Alfa Ômega, 1977.

SILVA, Alencar. *Quadros da Moderna Poesia Amazonense.* Manaus: Editora Valer, 2011.

TUFIC, Jorge. *Clube da Madrugada*: 30 anos. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

VASCONCELOS, Francisco**.** Saudação. *Revista da Academia Amazonense de Letras*. Manaus, Ano 94, n. 32, dez. 2012.